INTER DANZA

COORDINACIÓN **NACIONAL** DE **DANZA**

AÑO 0 | NÚM 5

enero | 2014

INTER
danza
COORDINACIÓN NACIONAL DE DANZA

DIRECTORIO

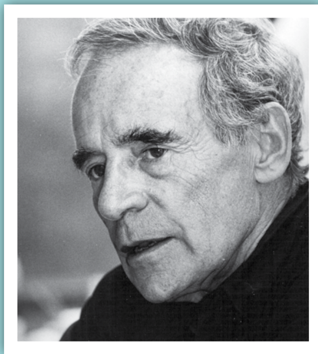


**FOTO DE PORTADA:
MICHEL DESCOMBAY**

EDITORIAL

CERRAMOS EL AÑO con la quinta entrega de la revista Interdanza deseando a todos los lectores un 2014 próspero y feliz.

La sección perfiles la dedicamos al maestro Michel Descombey, quien falleció el 5 de diciembre de 2011 en la Ciudad de México, con el texto *De Mozart a Mozart - Aprendiendo con Michel Descombey*, en el que Solange Lebourges recuerda y nos muestra, de primera mano, el rostro más humano del coreógrafo francés, radicado en México, reconocido por sus enormes aportes a arte en México con la Orden del Águila Azteca y con un respeto profundo de la comunidad de danza nacional.

También con un texto de Solange Lebourges, abrimos la sección Cuento: Urdiendo nos habla de la intrincada relación coreógrafo-bailarín para encontrar…"*Desde un cuerpo molido, desde mi fragilidad, después de reñir con un misterio, vislumbro una verdad, algo de mí que no conocía, una posibilidad de ser, la certeza y el asombro de la creación*".

La reflexión de este número está a cargo de Haydee Lachino, en su colaboración: *Apuntes para una Economía de la Danza*, nos habla de cómo los recursos que se invierte en la danza movilizan otras áreas de la economía y en la sección Educación, Sergio Rommel Alfonso Guzmán, Presidente del Consejo para la Acreditación de la Educación Superior de las Artes A.C, nos presenta un panorama de la actualidad en los procesos de acreditación para la educación de la educación en artes.

En la entrevista, Andrea Catania, bailarina y coreógrafa costarricense nos habla de su experiencia en México y la muestra iconográfica corresponde a las fotografías de los ganadores del certamen *La danza con pluma y lente* que se celebró en el marco del Festival Internacional de Danza Extremadura Lenguaje Contemporáneo en su edición No. XVI.

COLABORADORES

EN ESTE NÚMERO

SOLANGE LEBOURGES: Se formó en Francia como bailarina. Fue solista de la Compañía Nacional del Ecuador (1976-77) y cofundadora del grupo Alternativa en México (1978-79). Solista principal del Ballet Teatro del Espacio e intérprete de las obras del maestro Michel Descombey, en particular: *La Ópera descuartizada, Silencio, Ofelia, Sinfonía Fantástica, Pavana para un amor muerto, El miedo.* Fue maestra de ballet en la escuela del BTE de 1984 a 2009 y es maestra en la ENDNyGC y en la ADM. Licenciada en Letras Modernas por la Universidad de Paris X-Nanterre, Francia y por la SEP, traductora profesional y columnista de las revistas *DCO, Danza en escena* (Logroño, España). Recibió el reconocimiento del CENIDID-José Limón, "Una vida en la danza" y la Medalla de Bellas Artes en ocasión de su retiro en julio del 2004. El libro *México, su apuesta a la cultura* la nombra una de las bailarinas más significativas del siglo xx en México. En 2006, recibió el Premio *Danzante* de la SOMEC. Es Caballero de la Orden de las Artes y las Letras del gobierno francés.

SERGIO ROMMEL ALFONSO GUZMÁN: (Tecate, B.C.) Estudió pedagogía en su especialidad de psicología educativa y la maestría en docencia en la UABC. Fue jefe del Centro de Extensión Universitaria de la UABC en Tecate (2002-2004); subdirector de la Escuela de Artes de la UABC en Tijuana (2003-2007) y director de la Escuela de Artes de la misma universidad (2007- 2011). Por diez años fue miembro de la Comisión de Planeación del Fondo Estatal de la Cultura y las Artes (1994 a 2003) del Instituto de Cultura de Baja California. De 2011 a la fecha es el presidente del Consejo para la Acreditación de la Educación Superior de las Artes A.C. (CAESA). Ha publicado el folleto *Poemas* (1983) y el libro *Texto, maroma y representación. Escritos sobre teatro* (2011). Fue becario del Programa de Estímulo a la Creación y al Desarrollo Artístico en la modalidad de investigación en artes. Vive con su esposa e hijos en Mexicali.

HAYDE LACHINO: Crítica de danza, productora, coreógrafa y videoartista. Fundó y dirigió las Jornadas Internacionales de Videodanza-México y fue codirectora del Festival Internacional de Danza y Medios Electrónicos. Realizadora de diversos documentales y cortometrajes; destacan los documentales *20 años del Centro Cultural Universitario*, encargados por la UNAM; *Papeles de guerra*, sobre la obra de Lidya Romero; *Ventanitas Shutzi*, realizado con niños indígenas y que formó parte de la sección oficial del Primer Festival Nacional de Video Indígena. Ha formado parte de muestras colectivas de videoarte mexicano, las cuales se exhibieron en Uruguay, Cuba, Estados Unidos y España. Productora ejecutiva de diversos espectáculos multimedia en los cuales participó además como videoartista, destacan *AQUA* y *Last Dance*, este último nominado a las Lunas del AuditorioZVZV 2006. Productora ejecutiva de *Jugar a morir*, obra dirigida por Gabriel Figueroa Pacheco y *Multitud*, dirigida por la coreógrafa uruguaya Tamara Cubas y realizada con el apoyo de Iberescena, mismo que fue declarado de interés nacional por el Ministerio de Educación y Cultura de Uruguay. Forma parte del catálogo *Dramaturgos del siglo* **xx**, editado por el INBA y el ISSSTE. Fue miembro del consejo editorial de la sección cultura del periódico *Reforma*. Escribió de teatro para el periódico *El Universal* y de danza para el semanario *Tiempo Libre*. Co-autora del libro electrónico *Videodanza: de la escena a la pantalla*, apoyado por la Dirección de Danza de la UNAM. Obtuvo apoyo de Iberescena para realizar el 3er. Encuentro Latinoamericano de Gestores de Danza en México. Colaboradora de la revista *La Tempestad* y del periódico *Reforma* además de publicaciones internacionales, en Iberoamérica y en Europa, sobre temas de artes escénicas y cultura en general. Sus ensayos han sido traducidos al inglés. Cuenta con estudios de filosofía en la UNAM y de gestión cultural en la UDG.

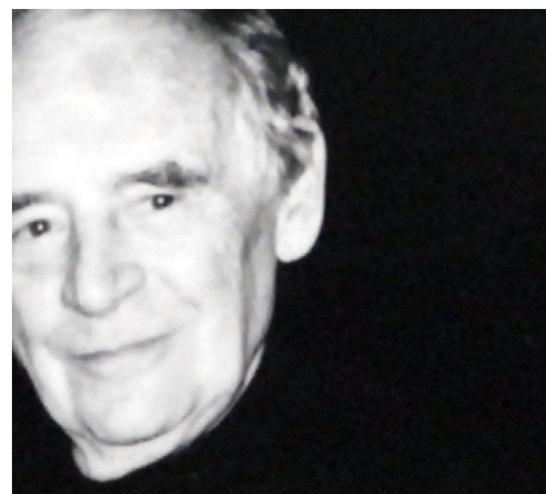
CONTENIDO











DE MOZART A MOZART
APRENDIENDO CON MICHEL DESCOMBEY

POR **SOLANGE LEBOURGES**

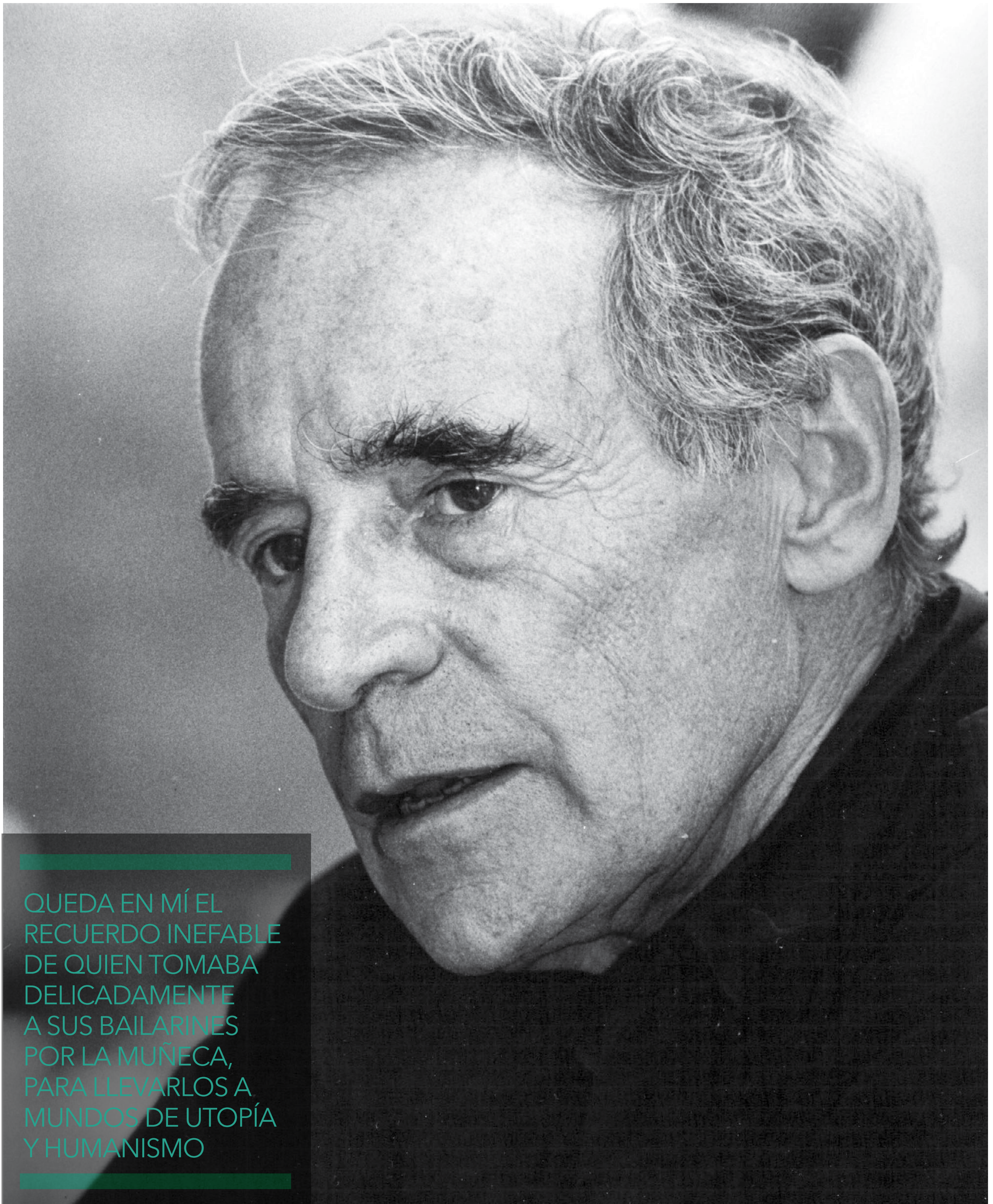
En noviembre de 1979 yo estaba en México bailando con el grupo Alternativa, del que fui co-fundadora y que dirigió Rodolfo Reyes y luego Luis Fandiño. Fui al Teatro de la Danza a ver una función del Ballet Independiente. Maravillada, descubrí, entre otras obras, el ***Dueto azul***, de Michel Descombey, bailado por Martine Parmain y Jorge Gale. Un poema con música de Mozart y cantos de ballena. Pensé inmediatamente: "Esto es lo que quiero bailar", y decidí probar suerte en esa compañía. Me presenté en Hamburgo 218, Colonia Juárez, D.F. La audición se realizó con Bernardo Benítez y consistió en el final de la pieza ***De esperanza en esperanza***, primera parte de la obra ***Año 0*** del maestro. Fui aceptada.

En enero de 1980 entré al Ballet Teatro del Espacio, bajo la dirección de Gladiola Orozco y Michel Descombey. La compañía se acababa de escindir y había cambiado de apellido. Del Maestro Descombey conocía la trayectoria y conservaba el programa de una función del ***Lago de los cisnes***, el 15 de febrero de 1967 en la Ópera de París, donde él aparecía como director de la danza. Era en mi imaginario un dios del Olimpo.

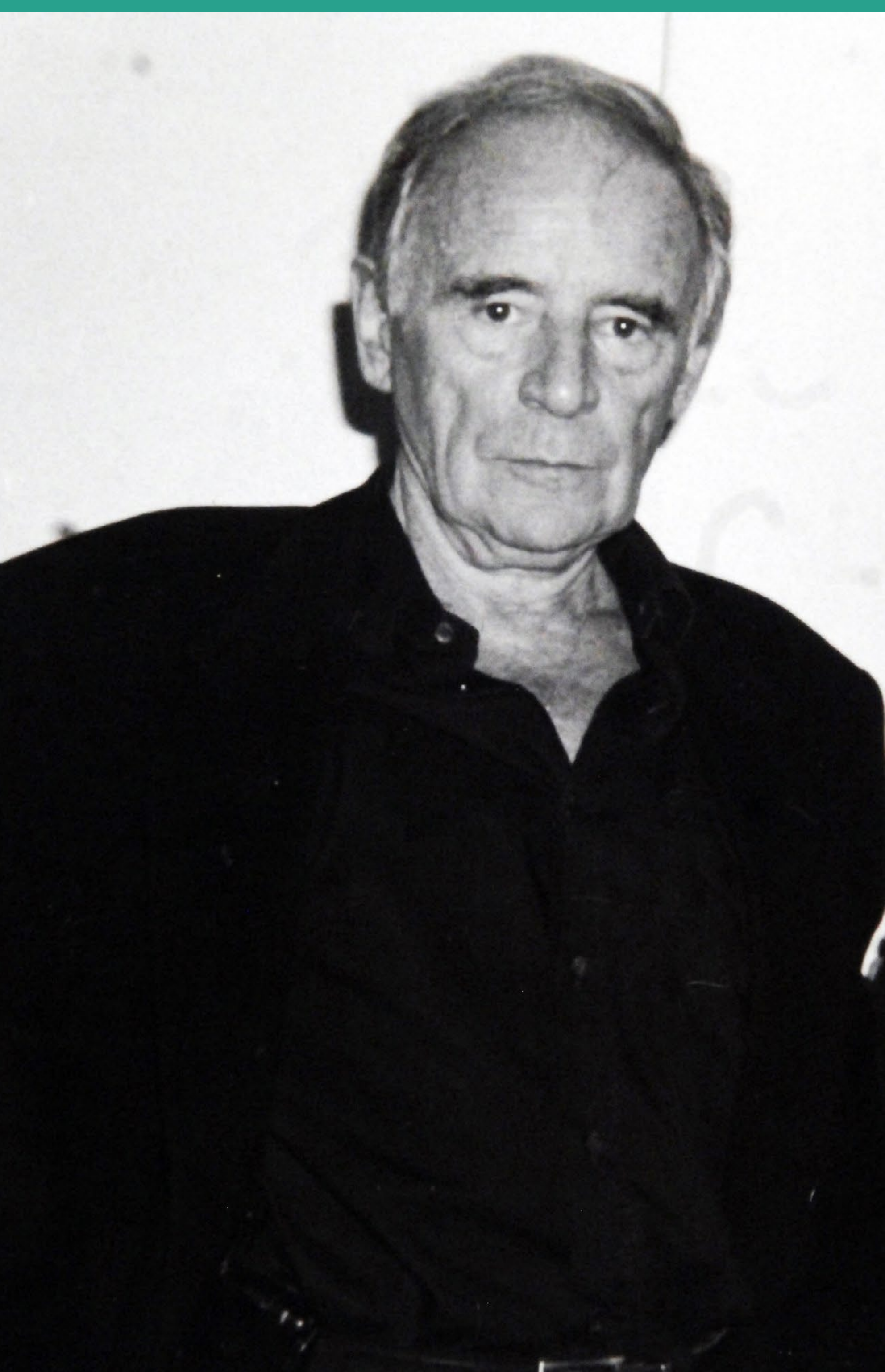
Al mes de mi ingreso, el maestro empezó a montar una de las obras más emblemáticas del BTE, ***La ópera descuartizada***. En medio de ese fresco generoso y visionario sobre la revolución y la contrarrevolución, el amor y el deber, el resurgimiento perenne del espíritu humano, dos jóvenes se enamoran, se aíslan en su intimidad de pareja, alejando el ruido del mundo exterior que los alcanzará finalmente. Tuve la fortuna de bailar esa obra hasta el año 2004, de poder vibrar con la danza general, la gran marcha hacia la esperanza y de refrescarme con el dueto juvenil. Ahí, el primer reto era levitar, ya que la mujer casi no toca tierra: intenta elevarse, cargarse sola. El segundo era volver a enamorarse cada vez.

Hubo luego, para mi suerte, más duetos aéreos y levitados, otros violentos y peleados, otros rituales, otros apasionados, otros tiernos o seductores. Hubo solos desgarradores, solos-grito, solos-llanto, solos-rezo. Un arco-iris de mujeres dentro de obras magistrales.

El maestro siempre proponía retos diferentes. El reto coreográfico, que dejaba al bailarín largos ratos en un pie, en suspensión, que proponía duetos acrobáticos pero siempre justificados. Retos técnicos con la utilería, como los pétalos de ***Ofelia***, por ejemplo, regados en el piso, resbaladizos y que, de repente, quedaban atrapados entre los dedos de mis pies; el largo rollo de tela de ***La carta amorosa***, que se trababa y que tantos ensayos costó poetizar... Retos interpretativos, los personajes que creaba el maestro no se agotaban: eran profundamente humanos y tornasolados, más bien se enriquecían con el trabajo y las funciones, con los años, con la vida. Pero más allá de los personajes, bailar las obras del maestro Descombey exaltaba a sus bailarines porque percibían la aserción de su discurso, la potencia y humanidad de su creación en la cual cada uno se insertaba. Nada y nadie era gratuito o decorativo.



QUEDA EN MÍ EL RECUERDO INEFABLE DE QUIEN TOMABA DELICADAMENTE A SUS BAILARINES POR LA MUÑECA, PARA LLEVARLOS A MUNDOS DE UTOPÍA Y HUMANISMO



Él llegaba al ensayo como un mago que guarda en su cajita mágica (su cuaderno) secretos, asombro, misterio. Muy seguro e impaciente, feliz de descubrir en cuerpos, mentes y corazones lo que había imaginado, y de compartirlo. Yo esperaba cada obra por venir con apasionada curiosidad, con cierta fascinación. Tenía un ojo periférico para observar los ensayos, no se obnubilaba con una sola persona, sino que veía el conjunto de los bailarines. Y metódicamente corregía. Se podía enojar, le gustaba provocar y era inflexible en cuanto a la ética profesional.

No felicitaba a sus bailarines, salvo en contadas excepciones. Consideraba que bailar bien era sólo nuestro deber, nuestra obligación. Pero en cambio, decía la tremenda emoción que le procuraba durante los montajes el ver a sus bailarines dar vida a lo que nacía en su mente, el verlos encarnar su visión, el ver que otros seres se apropiaban los personajes. Por lo demás, esto mismo esperaba él, que nos apropiáramos de ellos, que los hiciéramos nuestros, nos lo repetía a lo largo de los ensayos, antes de las funciones: “Son suyos”.

Sabía más de uno que uno mismo. O sea, adivinaba una posibilidad, un carácter, una fractura posibles. Nos permitía revelar aspectos desconocidos de nosotros mismos, sorprendentes, peligrosos, excavar en nuestro mundo interior, enfrentar nuestras oscuridades. Tenía ese ojo de creador que mira detrás de la apariencia o de lo que uno muestra o quiere mostrar. Quizá no tuve yo, por ejemplo, conciencia desde el inicio de la sensualidad y erotismo de varios de sus duetos: ***Tierra sombría***, ***Preludio a la tarde de un fauno***, el ***Bolero***. Al exteriorizarme, al mirar las filmaciones, al oír los comentarios, me dí cuenta de lo osado, de lo que hubiera podido ser vulgar o grotesco pero que era sublime y fino. Nunca

había pensado poder ser tan erótica y tampoco tan loca como Ofelia o tan asesina y violenta como Micaela, aunque sí tan desesperada como la mujer de ***Silencio***. ¿Pero, cómo le hacía el maestro para saber tanto de un corazón femenino? Sabía también del corazón de los hombres, claro, porque temblábamos de emoción ante el dueto de hombres de ***Zarabanda de las soledades*** interpretado por Jorge Gale y Mario Rodríguez, o delante de la ***Muerte del cisne***, bailado por Tonio Torres o Javier Salazar. Y sabía conducir a sus bailarines. Con qué sutilidad organizó en 1986 un ensayo en "petit comité" en una tarde-noche para que nos desnudáramos al final de ***Año o*** por primera vez sin que nos costara pensarlo.

También sabía todo de un teatro y llegaba antes de la función con la maestra, ambos siempre vestidos de fiesta, para verificar sonido, luces, butacas, invitados, pasar revista a su amado teatro, meticulosamente, amorosamente, alinear las sillas al centímetro, observar el calentamiento. Tenía todo preparado por parte doble por si acaso algo fallara. ¡Bailarines también!

Ese señor al que el general De Gaulle llamaba "Maître", al que Igor Stravinsky contaba sus anécdotas con Nijinsky, que invitó a M. Béjart a la Ópera de París y colaboró con J. P. Sartre, a quien Nureyev recibía en su casa en Londres, imaginó sorprendentes e ingeniosas escenografías hechas en casa con recursos muy modestos, hule espuma, resortes, sogas: la telaraña de ***Tierra sombría***, los resortes proteiformes de ***1991, Año Mozart***, la red de púas de ***La noche transfigurada***, el muro de la ***Sinfonía fantástica***, o se pasaba noches en vela afinando iluminaciones de ensueño. Era un poderoso creador y un artesano genial, un gran artista. Su cultura musical era igualmente asombrosa, exigente, vital.



El último día en que lo vi, el 28 de noviembre de 2011, una semana antes de su muerte, me dijo, con su gusto por la provocación: "Lo único cabrón de la muerte, es que ya no podré oír a Mozart".

Queda en mí el recuerdo inefable de quien tomaba delicadamente a sus bailarines por la muñeca, para llevarlos a mundos de utopía y humanismo. Un maestro.

DESCOMBEY EXALTABA A SUS BAILARINES PORQUE PERCIBÍAN LA ASERCIÓN DE SU DISCURSO, LA POTENCIA Y HUMANIDAD DE SU CREACIÓN EN LA CUAL CADA UNO SE INSERTABA. NADA Y NADIE ERA GRATUITO O DECORATIVO



URDIENDO

POR **SOLANGE LEBOURGES**

Los bailarines? "Hay que tratarlos como caballos", decía Balanchine.

Cuando llega el coreógrafo con su idea y sus secretos en la cabeza, el bailarín ignora, en cierta medida, que va a jugar al gato y al ratón, que se metió en una trampa. Plantado en su técnica, su experiencia, su profesionalismo, acude con cierta ingenuidad y seguridad y también confianza en su quehacer, a aprender, a descubrir con buena voluntad una coreografía. Campante, curioso, disponible, entiende por supuesto que la obra es más que esos pasos, más que ese dibujo, más que memorizar y sentir. El encargo será transformar, traducir, hacer vibrar, ocupar la obra. Todavía no es suficiente, porque el coreógrafo parece insatisfecho, busca otra cosa, busca con una provocación fecunda al intérprete dentro del bailarín.

-No. No es eso. ¡No marques, sobre todo no marques! No te das cuenta, ¡pero estás marcando!

Se percibe una superficie hueca, un vacío, una ausencia. Provoca ansiedad esta presencia que se esconde; falta habitar la coreografía, proveerla de carne y hueso, de alma, de espíritu. La tensión sube.

¿Qué quiere el autor? ¿No será suficiente? Estoy haciendo lo mejor. Primero observé, escuché, aprendí, probé, hilvané, luego remendé, afiné, pulí, ¿qué más? Me entregué, me identifiqué, me desgrané, me volqué. ¿Qué más?

-Por ahí va, opina el coreógrafo.

Pero nuevamente parece dudar, pone a competir a los diferentes bailarines, maneja los egos de uno y otro, con tal de que brote de entre todos un ente nuevo, nacido de muchas energías conscientes o inconscientes, de luchas y abandonos.

¿Qué se está urdiendo, sospechando, tramando? Que no me entrego al máximo, que me reservo algo... Sí, me doy cuenta, la medida no está llena, no cuaja todavía; no me creo a mí mismo, no logro abrazar una verdad. Esta obra parece un cascarrón.

Presa fácil -sujeta al masoquismo (in)voluntario-, este intérprete presiente que al quedar al descubierto, vulnerable, podrá lograr la encarnación deseada, extraer una quintaesencia... pero vaciarse de sí mismo, prescindir de su centro es peligroso, angustiante.

El siguiente reclamo parece una estrategia, una maniobra, ¿a dónde vamos?

-¡Me estás engañando, me estás mintiendo! -dice el coreógrafo. Sólo usas tu cuerpo, te escondes detrás de lo físico, no te arriesgas, lo que quiero es que abandones tu pellejo, que pierdas la compostura, que te desolles, que seas serpiente y mudes una y otra vez.

¿Cómo es eso? ¿De qué estamos hablando? Engañar, mentir ¿Acaso somos amantes, marido y mujer! Y aún cuando fuera el caso... Ya no entiendo, más bien no puedo. Estoy cansado, necesito protegerme, hoy no me puedo ofrecer cual víctima en un altar, indefenso, desnudo.

-Así te quiero precisamente, desnudo, indefenso, mil veces frágil y palpitante y con toda la fuerza técnica, perfecto en tu hacer, pulido, compacto como un guijarro. No te lo digo pero buscaré tus fallas, te pondré en peligro, en el filo de la navaja, al borde de un precipicio, para que dejes romper la ola desconocida de las emociones y las verdades. Verdades y emociones que tampoco son las tuyas propias. Desahogo no es, catarsis personal no es. Sin embargo, aún sin reconocerlo, en mi fuero interior, confío en ti.

Desestabilizado, el bailarín cae de su pedestal. Toda fatuidad, todo amor propio se reducen a ceros; llega a dudar incluso de continuar con la aventura. Le acecha el hartazgo, a veces la rabia, aún cuando intuye que por ambas partes se persigue el mismo ente.

¿Adónde me llevan?, perdí el piso; Este(a) señor(a) menosprecia mi esfuerzo, ignora mi agotamiento; este(a) señor(a) me está triturando la paciencia... Una gota de Sade y unas chispas de Maquiavelo se juntan con su exigencia perpetua para fraguar esta conjura.

-Otra vez, otra vez, otra vez...!

...Bueno, nadie me obligó a andar en esta búsqueda... voluntariamente me entregué a esa conspiración que cruza mi voluntad, mi esfuerzo y machaca mi alma. Con conocimiento de causa acepté que otro rebasara los umbrales de mi ser, moviera las líneas de mi seguridad, afectara mi equilibrio, invadiera mis entrañas.

El coreógrafo deja una leve sonrisa florear en su rostro. Dista mucho de una felicitación, o de cualquier efusividad; pero algo es algo. Parco y contenido, conserva en su mano sutil, sensible, el control de las riendas y del freno del caballo que quiere cocear y sacudirse.

Desde un cuerpo molido, desde mi fragilidad, después de reñir con un misterio, vislumbro una verdad, algo de mí que no conocía, una posibilidad de ser, la certeza y el asombro de la creación. ▮

APUNTES PARA UNA ECONOMÍA DE LA DANZA

POR **HAYDE LACHINO**

Un fenómeno artístico lo podemos analizar desde muchos puntos de vista, a través de los conocimientos y metodologías de otras disciplinas artísticas o científicas. Ello nos permite formarnos una idea más compleja del mundo. Con esta lógica, la danza ha sido estudiada desde la antropología, la sociología, la historia, la estética, la semiótica, por nombrar sólo algunos de los campos disciplinares que nos permiten una renovada mirada sobre el arte coreográfico.

La economía creativa se considera una subdisciplina de la economía y a la cual no le interesa la valoración estética de la obra, no entra en la discusión de si una obra es buena o mala, clásica o experimental, su foco de interés es comprender el comportamiento de todos los agentes involucrados en el campo cultural. Nos permite entender algunas conductas (ligadas a las decisiones de los artistas, productores, instituciones y público, la manera en cómo circulan las obras, etcétera) que parecen espontáneas o naturales, pero que en realidad están determinadas por la dinámica económica del contexto social, económico y político en el cual se encuentran inmersos los agentes que participan de la cultura.







Cuando leí el libro de Abhijit V. Banerjee y Esther Duflo, ***Repensar la pobreza***, me quedé pensando en lo mucho que se parecen las estrategias de supervivencia de los pobres con las de muchos artistas, sobre todo de los bailarines. En un mundo en donde las oportunidades son escasas, las personas enfrentan la vida adquiriendo habilidades y conocimientos que les permiten tener los más diversos trabajos -de hecho cuando se hace trabajo en comunidades marginales sorprende el nivel de innovación y la cantidad de cosas que sabe hacer una sola persona-, ello les posibilita tener algo qué ofrecer en el mercado laboral. Algo similar ocurre con los coreógrafos y bailarines, desempeñan las más variadas labores, ligadas de alguna manera a la danza, lo que les permite vivir: son maestros de danza, entrenadores, masajistas, docentes en escuelas, y también bailarines de grandes espectáculos comerciales, o modelos.

La economía creativa nos explica que esto es así porque el tiempo que requiere una obra de arte en ser valorada por el conjunto de la sociedad puede llevar mucho tiempo o no ocurrir nunca. A veces pasan varios años antes de que un bailarín o coreógrafo pueda comenzar a obtener algo por su creación, por ello muchos de ellos, tal y como nos dice Cristina Rascón, dividen su tiempo en tres: “en el trabajo por intercambio de dinero, tiempo de ocio y tiempo para trabajar en su arte.” (Rascón Castro, 2009) Esta práctica resulta paradójica porque el arte requiere mucho tiempo de dedicación para lograr realizar algo significativo, ello conlleva la construcción de escenarios de total desigualdad

entre quienes tienen las condiciones necesarias para poder dedicar el tiempo suficiente al arte y quienes se ven obligados a dedicarle sólo un tiempo marginal.

Las diversas políticas públicas que otorgan becas y apoyos a los creadores, tanto a los que comienzan como a los que ya cuentan con una trayectoria, se apoyan en la idea de que así un artista pueda dedicar el mayor tiempo posible a sus procesos creativos. Aunque queda sin resolver el que estas becas tengan una lógica distributiva más igualitaria y más extensa.
Otro determinismo de la economía frente a la práctica dancística está relacionado con el tipo de obras, procesos y modos de producción de arte según las intenciones y tamaño de la compañía.

Las grandes compañías de danza, que están conformadas por grandes aparatos burocráticos, muchos bailarines, docentes y personal técnico, están obligadas, en la lógica del mercado capitalista del arte, a ser redituables económicamente. Ello las coloca en la necesidad de dar prioridad a obras que encajan en el gusto generalizado del público, ya que en general, nos apetece más lo que ya conocemos; así es frecuente ver que estas compañías cuentan con repertorios ya probados por el gusto general, o llevan a cabo montajes en donde se da un equilibrio entre cierto conservadurismo en las nociones de representación, con algunos apuntes experimentales, como en el caso de la obra ***2 One Another*** de la Sydney Dance Company, puesta en escena que combina una depurada técnica clásica, una estructura coreográfica proveniente del ballet, con una estética minimalista y una interesante investigación en torno a efectos de luz producidos por leds. Así la agrupación puede rápidamente transformar el valor de uso de la pieza en valor de cambio, es decir, en una obra artística por la cual las personas pagan un precio para verla.

De forma diferente ocurre con procesos y proyectos de danza que se colocan en un terreno más experimental, generalmente se trata de procesos de producción que tienen un alto riesgo económico, porque no necesariamente tendrán una rápida valoración, ni existen espectadores formados para comprender estas obras. Ya lo dijera Marx al afirmar que nuestra sociedad construye "un objeto para el sujeto y un sujeto para el objeto", esto quiere decir que también hay que fundar las subjetividades que permitan comprender obras que inauguran otras vías para el arte y que requieren de otras percepciones. Por ello suelen tratarse de obras que involucran pocas personas, bajos costos de producción e incluso practican otras lógicas de mercado que no son necesariamente financieras, tales como la colaboración, el trueque y la economía solidaria.

Pensada la práctica dancística desde la economía creativa, resulta muy importante que el Estado apoye la experimentación artística, que apueste por procesos de investigación estética, porque es ahí en donde se generan importantes innovaciones, entendiendo que la innovación se refiere específicamente a la mejora en los procesos y que nada tiene que ver con la creatividad.

Otro aspecto ligado a la economía de la danza, tiene que ver con todos los beneficios que aporta una práctica artística al conjunto de la sociedad, aquí no hablaremos de los evidentes beneficios sociales y humanos, sino de cómo los recursos que se invierte en cultura movilizan otras áreas de la economía: talleres de costura, carpinteros, la dinámica económica alrededor de los teatros, etcétera. Sería muy importante realizar investigaciones empíricas para conocer a fondo el verdadero potencial económico de la cultura en nuestro país. Lo que es un hecho es que cada peso que pone el Estado en la cultura, en la danza, genera un mayor estado de bienestar y contribuye al desarrollo social y humano.∎



DESCUBRIENDO MÉXICO
ANDREA CATANIA

Andrea Catania, coreógrafa, actriz y bailarina costarricense de amplia trayectoria internacional, descubre México.

Habiendo iniciado sus estudios a la corta edad de cinco años, todo en su carrera sucede pronto. Aún adolescente, en 1995, inicia su trayecto profesional bailando en el grupo juvenil de la Compañía Nacional de Danza de Costa Rica y grupo de danza Losdenmedium, bajo la dirección del maestro y coreógrafo Jimmy Ortiz. En ese entonces las referencias que tenía de la danza mexicana eran de Marcela Aguilar, maestra y coreografa que trabajaba en ambos paises.

Entre los coreógrafos reconocidos con quienes ha participado se pueden nombrar a Juan Kruz Díaz de Garaio Esnaola, Luc Dumberry, Sasha Waltz, Stephanie Tiersch/Mouvoir y Charlotte Vincent, entre otros. En 2002 obtuvo una beca en el Centro de Danza de Madrid y el premio a la mejor bailarina y joven coreógrafa, en Gran Canarias, España, además de ganar el premio como mejor actriz de reparto en el 2007 en Costa Rica. En el 2003 funda la Compañía Lasafueras junto con el chelista y director/actor Alex Catona.

Su cuerpo altamente expresivo denota en el escenario no sólo un entrenamiento y dominio dancístico absoluto, revela un quehacer actoral estudiado y preciso. No hay nada casual en su presencia escénica y sin embargo es tan natural que de inmediato se conecta con el público.

Durante su primera visita en 2012, participó en La Granja/Cuerpos en residencia, y realizó funciones en Amanalco, Valle del Bravo y en la ciudad de México en los Talleres Coyoacán. Posteriormente vuelve a México en el 2013 y realiza dos montajes simultáneos: uno conjutamente con el



Centro de Producción de Danza Contemporánea (CEPRODAC) y otro con la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea (ENDCC), además de participar con su obra unipersonal *Demonios* en la Red Nacional de Festivales de Danza en los festivales Un Desierto para la Danza de Hermosillo, Sonora y en Cuerpos en Tránsito, Espuma Cuántica y Entre Fronteras en Tijuana, Ensenada y Mexicali, Baja California.

Demonios, el unipersonal que trajo a México es para ella: *una incursión en la mente de una mujer sola, que busca las raíces de su aislamiento dentro de su propia rutina mientras explora su entorno a punto de pruebas cada vez más íntimas. A veces, perder el control es el aire necesario, la claridad exigida para retomarlo.*

Agrega que la obra "*investiga la diferencia entre un estado físico y un estado mental y cómo la acumulación de denominadores comunes entre las dos, forja lo que cotidianamente llamamos la 'realidad', y es en sí misma una reflexión acerca de las diferentes etapas o grados de soledad que una persona pueda experimentar*". La aceptación pública de sus intentos, sus logros y sus fallos es también un tema que esta obra abarca.

"Quizás nuestra existencia y nuestra huella no puede ser completa si no abarca su propio reflejo en los demás." Se pregunta retóricamente la coreógrafa.

Andrea refiere sus experiencias en México como *"Un intenso pero hermoso primer contacto con el gremio de las artes escénicas en México, donde he encontrado gente abierta, gente dispuesta a arriesgar, gente sin miedo (y eso es, en mi opinión, una de las bases fundamentales del desarrollo de un artista, el no tener miedo)*. También, sobre sus montajes en el CEPRODAC y en la ENDCC comenta: *"Quede muy contenta con el nivel de los artistas de este país tanto como pude observar una nueva 'camada' de jóvenes con mucho potencial. En cuanto a la gira del Circuito del Norte, quedé impresionada con la belleza de los teatros que me acogieron, con el alto nivel de las propuestas escogidas y con la amabilidad y profesionalidad de los equipos encargados de los festivales. Todas estas experiencias se juntan para empujarme a buscar y desear nuevos encuentros con el arte escénico mexicano y aprovechar tanto como pueda las experiencias y la retroalimentación con el gremio escénico mexicano.*

Entre sus próximos proyectos para la temporada 2014/2015 figura siempre la idea de volver a México.

LA CREACIÓN DE LA EDUCACIÓN SUPERIOR EN DANZA: PROLEGÓMENOS PARA UNA DISCUSIÓN

POR **SERGIO ROMMEL ALFONSO GUZMÁN**



¿Qué es y cómo surge la política de aseguramiento de la calidad de la educación superior?

A partir de la década de los setenta México vive un inusitado crecimiento de la matrícula de educación superior. De hecho, en tan sólo treinta años, ésta pasa de poco más de 271 mil alumnos en 1970 a más de dos millones y ciento cincuenta mil en 2001[1]. Este crecimiento motiva el desarrollo de procesos para la evaluación y la acreditación externa de los programas de educación superior en las diferentes áreas de conocimiento, procesos que no han estado exentos de confusiones, cuestionamientos y resistencias.

En primer término llegó la confusión con la nomenclatura. Y así se comenzó a hablar de *certificación*, *evaluación* y *acreditación* como si fueran procesos similares. Hoy sabemos que la evaluación tiene más los vistos de un diagnóstico mientras que la acreditación "constituye una constancia de credibilidad"[2]. También sabemos que la certificación tiene que ver con procesos e instalaciones y no con programas educativos: que no acreditamos instituciones o escuelas sino programas de estudio y que la acreditación difiere de la evaluación institucional.

El organismo rector de la acreditación en México es el Consejo para la Acreditación de la Educación Superior (COPAES), que a su vez faculta a las agencias acreditadoras no gubernamentales (que son las que efectúan el proceso de evaluación y acreditación).

1 Hugo Arechiga Urtuzuastegui y Rocío Llarena de Thiery. *Antecedentes, situación actual y perspectivas de la evaluación y acreditación de la educación superior en México. Documento para IESAL-UNESCO.* https://www.google.com.mx/?gws_rd=cr&ei=eASmUoDpNM3yoAS90oC4CQ#q=antecedentes+situaci%C3%B3n+actual+y+perspectivas+de+la

2 Ma. Guadalupe Torres Pulido. "Reflexiones sobre las características del líder ejecutor del autoestudio". En Víctor Manuel Rosario Muños y otros. *Acreditación y certificación de la educación superior: Experiencias, realidades y retos para las IES.* Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 2006. P. 72.

De acuerdo a ella:

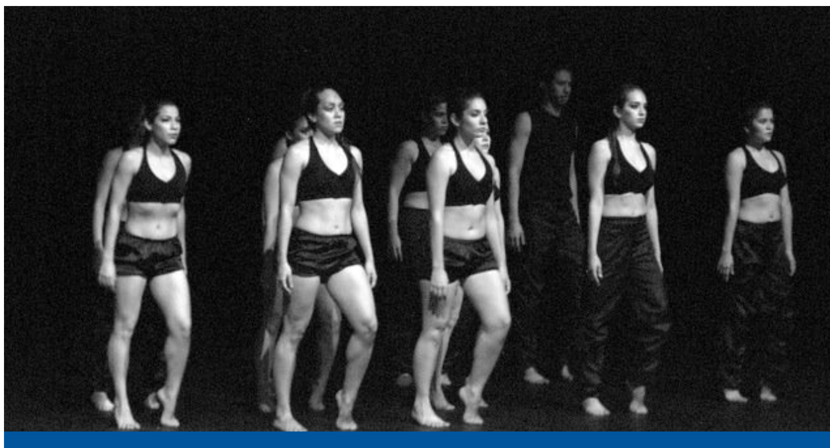
> ...la acreditación de un programa académico de nivel superior es el reconocimiento público que otorga un organismo acreditador, no gubernamental y reconocido formalmente por el COPAES, en el sentido de que cumple con determinados criterios, indicadores y parámetros de calidad en su estructura, organización y funcionamiento, insumos, procesos de enseñanza, servicios y en sus resultados. Significa también que el programa tiene pertenencia social...

De la definición proporcionada por COPAES resaltan tres aspectos que vale la pena mencionar: a) la acreditación es un reconocimiento público, por ello, no es similar a la evaluación, que es un autodiagnóstico; b) la acreditación es otorgada por un organismo no gubernamental, es decir, las agencias acreditadoras no son empleados de la Secretaría de Educación Pública; son asociaciones civiles que mediante convenio han obtenido el aval por parte del COPAES; y c) dicha acreditación se otorga a partir de criterios, indicadores y parámetros.

Hasta aquí, el consenso entre funcionarios, investigadores y docentes es prácticamente unánime, sin embargo, pronto comienzan a surgir discrepancias e interrogantes, entre las que destaco tres. 1. ¿Es la acreditación un mecanismo de control y homogeneización de programas en sí diversos? Sin duda éste es un peligro frente al cual estar alertas. Pero el sentido de la acreditación es reconocer la diversidad institucional, geográfica y cultural de los programas. En las categorías y criterios propuestos por COPAES y a los cuales se han adherido los veintiocho organismo acreditadores caben todas las realidades institucionales. El margen de operar la diversidad estriba en los indicadores y estándares que son definidos por las propias organizaciones acreditadoras. Dicha tensión entre categorías y criterios establecidos frente a indicadores y estándares en construcción garantiza –desde mi punto de vista– cierta coherencia al sistema de acreditación y por otro, el reconocimiento de la diversidad de los programas educativos en México. 2. ¿Es la acreditación un instrumento eficaz para la mejora de la calidad de los programas? Wictse de Vries[3] señala que "dos décadas de evaluación no han producido mucha información sobre la calidad, ni evidencia acerca de la mejora de la calidad a raíz de los procesos de evaluación". Actualmente, recién comienza el sistema de acreditación a propiciar estudios que permitan evaluar el impacto real de la acreditación en la mejora de un programa. Sin embargo, podemos mencionar resultados concretos de someter un programa a un proceso de acreditación. En primer término, propicia la reflexión y discusión entre los operadores de un programa y la búsqueda, acopio y sistematización de información respecto del mismo. En segundo lugar, el informe de evaluación que un organismo acreditador entrega al programa evaluado es sin duda un instrumento efectivo en la gestión del programa con su institución a fin de obtener los recursos necesarios para implementar las recomendaciones. Y un tercer impacto que la acreditación tiene es que proporciona a los centros escolares un rumbo para la operación del programa que trasciende los cambios políticos y de gobierno que se viven al

3 Wictse de Vries. *Calidad, eficiencia y evaluación de la educación superior.* Netbiblo, España, 2005,p. 4.





interior de las instituciones. 3. ¿Son los instrumentos de evaluación los adecuados para todos los programas? ¿Lo son para los programas de arte en general y de danza en particular?

Como es sabido, es en la década de los setenta cuando diversas disciplinas artísticas comienzan a ingresar al sistema de educación superior en búsqueda de legitimación y reconocimiento. Muchos de estos programas fueron una traslación de los planes tipo conservatorio más un maquillaje cosmético con una tira de asignaturas de carácter teórico, relegadas en la malla curricular y no bien apreciadas por la comunidad de profesores y estudiantes. El nuevo escenario del artista en formación, ahora dentro de un sistema universitario, planteó tanto a él como a las instituciones y programas, problemáticas y ambigüedades que no están –cuarenta años después– resueltas del todo todavía, tal como lo explicita Roberto Fajardo González[4]:

> El artista contemporáneo y en especial el artista adjunto al sistema universitario se ve impelido a desarrollar un campo de conocimiento que sin ser contrario a lo que hace como arte, sí es necesariamente y parcialmente "extraño" a la intimidad de su operación poética. Esto, en función de que tal campo de conocimiento implica en la sistematización de aquello que hace como acto, según, las normas y reglas de la terceridad, condición necesaria al arte como objeto social.

Desde la perspectiva de la semiótica peirceana Fajardo plantea un problema central: si la creación artística se adscribe al correlato de la primeridad ¿cómo hacerle para transferir dichos procesos al correlato de la terceridad, que es el propio de un conocimiento legitimado? Por fortuna ya existen desarrollos importantes que pugnan por reconocer, bajo ciertos criterios, a los productos artísticos a la vez como productos del conocimiento; sin embargo, hoy día "las búsquedas individuales de los artistas... se ven con cierta sospecha por parte de las instituciones. Las propuestas de los creadores no se reconocen ni se apoyan o sus resultados no se validan"[5].

Al inicio del presente texto señalé que solamente cinco programas de licenciatura en danza, de cuatro instituciones de educación superior, han solicitado evaluación con fines de acreditación. Si bien por el tamaño pequeño de la muestra, que en modo alguno puede considerarse representativa, no es posible hacer conclusiones definitivas, sí apuntan a ciertas problemáticas que me atrevo a reconocer como comunes a la educación superior en danza en nuestro país:

1. Las licenciaturas en danza en México presentan dificultades para incorporarse a los modelos educativos de las instituciones de educación superior (IES) que privilegian, por ejemplo, la flexibilidad curricular, la no seriación y la disminución de créditos y periodos en la formación de licenciatura.

2. El alumnado y profesorado de las carreras de danza muestran poco conocimiento de los propósitos misionales de la institución y tienden a mantenerse como un gueto aparte de la vida institucional.

3. Los mecanismos de selección del profesorado por parte de las IES privilegia los grados académicos como único modo de habilitación académica; ello trae como consecuencia la exclusión de los claustros docentes de numerosos profesores de experiencia y probada capacidad pero sin los grados reglamentarios. Por ende, jóvenes recién egresados de licenciatura son incorporados a los cuerpos docentes de las universidades, sin contar con una suficiente trayectoria profesional que garantice un óptimo desarrollo docente.

4 Roberto Fajardo González. "La investigación en el campo de las artes visuales y el ámbito académico universitario (hacia una perspectiva semiótica)" https://www.google.com.mx/search?q=roberto+fajardo+gonzalez&oq=roberto+fajardo+gonzalez&aqs=chrome..69i57.5825j0j8&sourceid=chrome&espv=210&es_sm=93&ie=UTF-8

5 Orlando Martínez Vesga. "Investigar, crear, experimentar el mundo. Reflexiones sobre la investigación en las artes plásticas". En *El artista. Revista de investigación en música y artes plásticas.* N0. 3, 2006. P. 59

4. Existe poca disponibilidad para el trabajo colegiado por parte de los profesores lo cual propicia una operación desarticulada del currículo.

5. El profesorado de las licenciaturas en danza es evaluado con instrumentos que no reflejan en modo alguno su *saber* y *hacer* disciplinarios.

6. La oferta de capacitación y actualización del profesorado se limita a los aspectos pedagógicos y no a los profesionales-disciplinarios.

7. Las políticas de ingreso de las IES no permiten la adecuada selección de los alumnos lo que dificulta la obtención de los perfiles de egreso de los programas de danza. Esto aunado a la reducción de los periodos de formación dificulta el desarrollo de bailarines-intérpretes; que sigue siendo la motivación principal de los jóvenes estudiantes que optan por cursar la licenciatura en danza.

8. Los índices de eficiencia terminal y de titulación suelen ser bajos, no sólo en relación a otros campos disciplinarios sino a otras carreras en arte.

9. Los planes de estudio se crean y reestructuran sin un diagnóstico puntual de las necesidades sociales, de desarrollo cultural de la localidad y la región en que se encuentran insertos y de los nuevos avances disciplinarios.

10. Los planes de estudio carecen de coherencia vertical y horizontal lo que dificulta el cumplimiento de los objetivos planteados.

11. El perfil de egreso de los programas suele mantenerse desvinculado de la realidad laboral-profesional en que se plantea la inserción del egresado.

12. Los procesos de enseñanza de la técnica, particularmente en ballet, carecen de unificación y la gradación adecuada.

13. Los programas tienden a permanecer aislados con poca vinculación con programas similares del país y del extranjero. Los programas suelen operarse de manera endógena con escasa o nula apertura hacia el exterior.

14. Las compañías de danza adscritas a las IES suelen tener escasa vinculación con los programas académicos de danza. En ocasiones, disputan a estos los recursos humanos y materiales, lo que va en detrimento de los programas.

15. Los acervos bibliográficos y videográficos suelen ser escasos y no actualizados.

16. Los programas no cuentan con servicio médico especializado al interior de la unidad académica que los oferta.

Y sin embargo, la demanda por educación superior en el ámbito de la danza continúa incrementándose en nuestro país. Los egresados de los programas, pese a que la mayoría de ellos no cuentan con salidas terminales en el área educativa, pronto encuentran en el sistema educativo público o en academias particulares su nicho laboral, y la opinión de quienes los contratan es mayoritariamente favorable. Más allá de lo reducidos de sus matrículas, las licenciaturas en danza son valoradas en las IES que las ofertan.

Al igual que otras disciplinas artísticas el ámbito de la danza ha tenido un camino tortuoso en su incorporación al sistema universitario y, en relación a otras disciplinas, como las artes visuales y la música, sus avances han sido más lentos y accidentados. Hoy más que nunca la construcción de consensos amplios entre las comunidades dancísticas universitarias se antoja urgente. La necesidad de defender las especificidades de la disciplina frente a las políticas institucionales englobantes sólo será posible en la medida en que los profesionales de la danza acuerden el significado de la profesión en el siglo XXI.

De acuerdo al *Libro blanco de los programas de educación superior en artes en México (danza y teatro)*[6] treinta y dos instituciones (21 públicas y 11 privadas) ofertan en nuestro país 51 programas de danza a nivel licenciatura. A diciembre de 2013, de dicho universo solamente cinco programas han solicitado al Consejo para la Acreditación de la Educación Superior de las Artes, A.C. (CAESA) la evaluación con fines de acreditación; es decir, apenas el 9.8 por ciento. Dado que el CAESA es el único organismo reconocido por el Consejo para la Acreditación de la Educación Superior (COPAES) para acreditar programas de técnico superior universitario y licenciatura en danza resulta evidente que la incorporación de esta área de conocimiento a los procesos de aseguramiento de la calidad resulta tanto incipiente como tardía.▮

6 Sergio Rommel Alfonso Guzmán, Claudia García Villa y Roxana Ramos Villalobos. *Libro Blanco de los programas de Educación Superior en Artes en México (Danza y Teatro).* Consejo para la Acreditación de la Educación Superior de las Artes, México; 2012. http://www.caesa-artes.org/old/Libro-Blanco-Danza-Teatro-en-Mexico.pdf

INTERDANZA RECOMIENDA



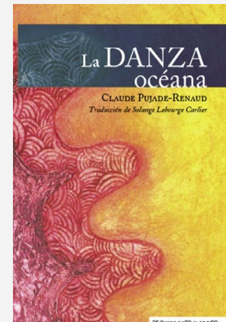
LIBROS



Solange Lebourges transitó del mundo de los escenarios al mundo de las letras con la misma dedicación y éxito, de ella recomendamos cuatro libros:

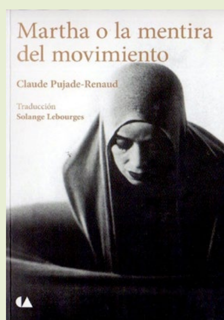
TÍTULO:
EN BUSCA DEL DÉGAGÉ PERFECTO, TERMINOLOGÍA DEL BALLET

Editorial: Publicaciones y Fomento Editorial de la UNAM, cuarta reimpresión, 2013
Autor: Solange Lebourges



LA DANZA OCÉANA

Editorial: CENIDID/La Rana (co-edición)
Autor: Claude Pujade-Renaud, traducción de Solange Lebourges



MARTHA O LA MENTIRA DEL MOVIMIENTO

Editorial: CONACULTA
Autor: Claude Pujade-Renaud, traducción de Solange Lebourges



LO BAILADO, NADIE ME LO QUITA. MEMORIAS DE UNA BAILARINA

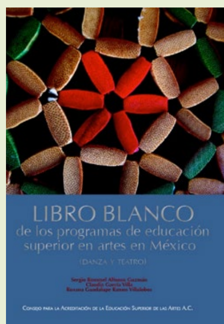
Editorial: CONACULTA
Título: Editorial: CONACULTA, 2008, reedición, 2009
Autor: Solange Lebourges



En 1892 el compositor ruso Pyotr Ilyich Tchaikovsky y los coreógrafos Marius Petipa y Lev Ivanov crearon el ballet "El cascanueces", basándose en este libro, que a su vez era una adaptación del cuento "El cascanueces y el rey de los ratones" que Ernst Theodor Amadeus Hoffmann escribió en 1816. Escrito por Alejandro Dumas, este ballet se ha convertido en una tradición navideña en muchas partes del mundo.

HISTORIA DE UN CASCANUECES

Autor: Alexandre Dumas
Editorial: Trifaldi
Código de producto: 9788493763619
Formato: Libro electrónico
http://digital.gandhi.com.mx/historia-de-un-cascanueces



LIBRO BLANCO DE LOS PROGRAMAS DE EDUCACIÓN SUPERIOR EN ARTES EN MÉXICO (DANZA Y TEATRO)

Editorial: Consejo para la Acreditación de la Educación Superior de las Artes (CAESA)
Formato: Libro electrónico
Autor: Sergio Rommel Alfonso Guzmán, Claudia García Villa y Roxana Guadalupe Ramos Villalobos
México; 2012. http://www.caesa-artes.org/old/Libro-Blanco-Danza-Teatro-en-Mexico.pdf

MEMORIA **FOTOGRÁFICA**

GANADORES DEL CERTAMEN LA DANZA CON PLUMA Y LENTE,

CONVOCADO POR DANZA CONTEMPORÁNEA EN CONCIERTO AC Y EL FESTIVAL INTERNACIONAL DE DANZA EXTREMADURA -LENGUAJE CONTEMPORÁNEO, CELEBRADO EN EL MARCO DEL FESTIVAL INTERNACIONAL DE DANZA EXTREMADURA LENGUAJE CONTEMPORÁNEO EN SU EDICIÓN NO. XVI.

GANADORAS:

MARTHA ORTÍZ REYNA EGRESADA DE LA FACULTAD DE ARTES VISUALES DE LA UANL Y MAGDIEL PADILLA BERNAL CON MENSIÓN HONORÍFICA

























SEP
SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA

CONACULTA
Instituto Nacional de Bellas Artes

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Rafael Tovar y de Teresa
Presidente

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

María Cristina García Cepeda
Directora general
Sergio Ramírez Cárdenas
Subdirector general de Bellas Artes
Cuauhtémoc Nájera Ruiz
Coordinador Nacional de Danza
Plácido Pérez Cué
Director de Difusión y Relaciones Públicas



INBA 01800 904 4000 - 5282 1964

 Bellas Artes INBA Oficial  @bellasartesinba 

bellasartesmex

www.conaculta.gob.mx www.bellasartes.gob.mx www.mexicoescultura.com